

Ключевые слова

Советский музыкальный авангард, «оттепель», Андрей Волконский, Игорь Блажков, Эдисон Денисов, додекафония, серийный метод, фестивали современной музыки.

Савенко С. И.

К археологии советского музыкального авангарда 1960-х годов

Статья представляет собой очерк истории советского музыкального авангарда 1960-х годов. В его основу положены новые публикации документального характера — трехтомная переписка дирижера Игоря Блажкова и обширное собрание материалов о жизни и творчестве Андрея Волконского. В статье рассматриваются историко-социальные аспекты периода, проблематика освоения советскими композиторами новых техник и условия распространения авангардных сочинений в СССР и за его пределами.

Key Words

Soviet musical avant-garde, “The Thaw”, Andrei Volkonsky, Igor Blazhkov, Edison Denisov, dodecaphony, serial method, festivals of new music

Svetlana Savenko

On the Archaeology of the Soviet Musical Avant-Garde of the 1960s

The article deals with the history of the Soviet musical avant-garde of the 1960s. It is based on new documentary publications such as the three-volume edition of the correspondence of conductor Igor Blazhkov, and an extensive collection of materials about the life and work of Andrey Volkonsky. The author considers the historical and social aspects of the period, the problems of Soviet composers mastering new techniques, and the conditions for the dissemination of avant-garde compositions in the USSR and beyond.

1960-е годы в СССР начались раньше своего календарного срока и закончились тоже раньше, до наступления следующего десятилетия. Их хронологические границы обычно определяют с небольшими вариантами, однако в качестве «рамочных» дат приняты 1956 и 1968, то есть XX съезд КПСС и подавление «Пражской весны», обозначившие начало и конец эпохи либерализации, названной «оттепелью»¹. В отношении к художественному творчеству, тем более музыкальному, развивавшемуся более келейным путем по сравнению с другими искусствами, вряд ли имеет смысл устанавливать точные границы. Дух и атмосфера оттепели определились в серьезной музыке на рубеже 1950–60-х и угасли в начале 1970-х. Хронологические рамки соответствовали эволюционным процессам общественной и культурной жизни СССР в целом².

Как известно, оттепельная либерализация, в целом не предполагавшаяся в сфере идеологии, существенно отразилась на отношениях СССР с внешним миром. На XX съезде была сформулирована доктрина «мирного сосуществования» и «разрядки напряженности». Железный занавес времен холодной войны утратил непроницаемость, международные связи устанавливались (и восстанавливались) на разных уровнях и в разных сферах, в том числе культурных, научных и персональных. Советский Союз перестал быть наглухо закрытым государством.

Темпы изменений были стремительными. Уже на следующий год после XX съезда в Москве прошел Международный фестиваль

1 Вариант — «хрущевской оттепелью». В этом случае она кончается 1962 годом, отставкой главы СССР, сменяясь периодом брежневского застоя. Возможны и иные временные рамки: так, в известном труде Петра Вайля и Александра Гениса «эпоха шестидесятых» отсчитывается от 1961 (XXII съезд КПСС) и заканчивается тем же 1968, «оккупацией Чехословакии, воспринятой в СССР как окончательный крах всех надежд»: Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.: НЛО, 1996. С. 5.

2 Согласно Л.О. Акопяну, применительно к музыке первый «послесталинский» период пришелся на годы с 1953-го до рубежа 1950–60-х: Акопян Л. Музыка советской эпохи: 1917–1991. Челябинск: Автограф, 2024. С. 270.

молодежи и студентов, под лозунгом «За мир и дружбу» (28 июля — 5 августа 1957). Он собрал 34 000 человек из 131 страны всех континентов и сопровождался культурными событиями различного рода и направления — спортивными соревнованиями, конкурсами, выставками, концертами, — что само по себе стало новшеством для жителей СССР. Атмосферу фестиваля определило свободное общение зарубежных гостей с москвичами, допущенное властями чуть ли не впервые за всю советскую историю.

Два года спустя в Москве состоялась Американская национальная выставка (25 июля — 4 сентября 1959, Сокольники), представившая широкий спектр технических достижений, моды, автомобилей, бытовой техники, книжной продукции, виниловых пластинок, а также изобразительного искусства и дизайна. За полтора месяца выставку посетило около миллиона жителей СССР. Ее значение и вес подчеркнула встреча на высшем уровне, состоявшаяся между Н. Хрущевым и тогдашним вице-президентом США Ричардом Никсоном в интерьере образцового американского дома, где оба государственных деятеля соревновались в отстаивании преимуществ собственной страны и ее общественного устройства³. Подобные показы в более скромных размерах посольство США позднее регулярно проводило в различных городах СССР; в 2009 прошла юбилейная выставка, приуроченная к 50-летию мероприятия.

Музыкальная часть в 1959 году выступала как составляющая «американского образа жизни», моды и молодежной культуры: джаз и рок-н-ролл, джинсы и юбки клеш воспринимались с одинаковым увлечением и быстро усваивались на советской почве.

Вслед за американской в Москву приехала Французская национальная выставка, на которой также заметное место заняло искусство; в частности, там можно было услышать некоторые записи музыки современных композиторов. Но в силу специфики наибольший интерес вызвала новая живопись, знакомство с которой продолжило для советской публики ряд важных выставочных событий 1950-х годов⁴. Что касается музыки, то здесь на первый план выступили гастрольные зарубежные исполнители, вновь появившиеся в советской культурной жизни⁵.

3 Встреча вошла в историю как «кухонные дебаты».

4 Флорковская А. «Абстрактное искусство — это хулиганство в мировом масштабе». Современное французское искусство на выставках в Москве (1957, 1961) // Искусствознание, 2016. № 4. С. 192–211.

5 Очерк советской музыкальной жизни 1950–60-х годов см. в: Акопян Л. Музыка советской эпохи. С. 276–280.

Первой приехала в СССР «Эвримен опера» (“Everyman Opera”) которая представила оперу Дж. Гершвина «Порги и Бесс» (1955/1956, Москва и Ленинград)⁶. Как отмечает Л.О. Акопян, «колоритное описание советских гастролей труппы оставил известный писатель Трумен Капоте, участвовавший в поездке в качестве репортера»⁷. После подписания в 1958 году Договора о культурном обмене между СССР и США в Советский Союз стали приезжать лучшие американские оркестры и крупнейшие дирижеры⁸. И не только американские: в 1961-м впервые прошли гастролы Венского филармонического оркестра под управлением Г. фон Караяна. Программы основывались на классическом репертуаре, но бывали и исключения. Так, нью-йоркские филармоники под управлением Бернштейна сыграли «Вопрос, оставшийся без ответа» Ч. Айвза и два крупных опуса И. Стравинского — Концерт для фортепиано и духовых и «Весну священную»⁹. В 1962 году Москву и Ленинград посетил сам Стравинский. Вслед за ним в 1963-м приезжали З. Кодай (гость из социалистической Венгрии), и Б. Бриттен. Но еще раньше, в мае 1957 года, состоялись концерты Гленна Гулда, на которых в СССР впервые за полвека прозвучали сочинения композиторов нововенской школы¹⁰. Через десять лет во главе оркестра Би-Би-Си приехал Пьер Булез, под управлением которого состоялись советские премьеры “Altenberg Lieder” А. Берга, Шести пьес соч. 6 А. фон Веберна (в первой редакции) и собственной пьесы Булеза «Вспышка» (“L'Eclat”, 1965). Последняя была бисирована, также как и одна из пьес цикла Веберна. Дебюсси и Барток, тоже вошедшие в программы, воспринимались

- 6 Режиссер Р. Брин, дирижер А. Смолленс, художники В. Рот и Дж. Мейс. Труппа была основана в 1952 году в Далласе (штат Техас) специально для исполнения оперы Гершвина и объездила с ней весь мир.
- 7 Акопян Л. Музыка советской эпохи. С. 277. Там же (с. 639) — ссылка на русский перевод очерка, опубликованный спустя полвека: *Капоте Т. Музы слышны. Отчет о гастролях «Порги и Бесс» в Ленинграде* / Перевод Н. Ставиской // Звезда. 2007. № 5. С. 132–164; № 6. С. 140–178.
- 8 Филадельфийский оркестр и Ю. Орманди, Бостонский оркестр и Ш. Мюнш, Нью-Йоркский филармонический оркестр и Л. Бернштейн, несколько позднее — Кливлендский оркестр и Дж. Сэлл.
- 9 Перед ее исполнением Бернштейн обратился к публике, напомнив, что музыка балета прозвучит на родине Стравинского после тридцатилетнего перерыва.
- 10 Выступления начались 7 мая 1957 года в Москве в Большом зале консерватории имени Чайковского и закончились 19 мая в Ленинграде. В программу первого концерта вошли Соната для фортепиано Альбана Берга, Вариации для фортепиано соч. 27 Антона Веберна, две части из Сонаты для фортепиано № 3 Эрнста Кржженека и части из «Искусства фуги» и «Гольдберг-вариаций» Баха.

уже как классика¹¹. Примечателен отзыв о концерте (в частном письме):

Успех огромный. Гвоздь программы — Веберн. После него — овация, крики «браво» и после долгого улаживания Булез утешил публику четвертой пьесой («колокольной»). Зато потом он усердно топил нас всех в «Море», которое после Веберна казалось несколько длинным. <...> Право же, филармония очень заботится о том, чтобы мы не страдали от пресыщения современным искусством. Вещи 1910–12-го годов для нас абсолютная новость и вчера для многих прозвучали как откровения¹².

MP3 http://sias.ru/upload/music/2025-32/Savenko_Boulez.mp3
Пьер Булез. «Вспышка». Симфонический оркестр Би-Би-Си, дирижер автор. Запись с концерта 1967 года в Москве

К этому времени в советские концертные залы не только вернулись когда-то хорошо известные в России Дебюсси, Равель и Малер: исполнялись и сочинения композиторов более поздних времен — А. Онеггера, Д. Мийо, Ф. Пуленка, П. Хиндемита, К. Орфа, Б. Бриттена. Осваивались неоклассические произведения Стравинского, в дальнейшем О. Мессiana и А. Берга, самого «приемлемого» из нововенцев. При этом два других члена «троицы» допускались лишь в камерные залы (как правило, это были полуофициальные клубы научных институтов). Исключением стал опус Шёнберга «Уцелевший из Варшавы», исполненный в московском БЗК как антифашистский. По-прежнему практически не звучал и был известен лишь в отдельных записях современный западный авангард: в публичных концертах нельзя было услышать ни Штокхаузена, ни Ксенакиса, ни Берио, ни Ноно, — несмотря на членство последнего в компартии Италии.

Однако тяга к новой художественной информации была в то время настолько велика, что ограниченность концертного репертуара легко преодолевалась другими способами, особенно в профессиональной среде. То же самое происходило и с другими видами искусства и духовными интересами в целом: литературой, религией, философией, живописью, кино и театром. Об этой атмосфере

11 Концерты в Москве состоялись 8 и 10 января 1967 в БЗК; в программы вошли также «Песня соловья» Стравинского, фрагменты из «Воццека» Берга, Пять пьес для оркестра соч. 16 Шёнберга и Второй фортепианный концерт Бартока.

12 И.Я. Вершинина — И.И. Блажкову, 9 января 1967 года: *Блажков И.* Книга писем: в 3 т. Т. 2. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2020. С. 6–7.

сохранилось немало воспоминаний — приведем свидетельство литовского поэта и правозащитника Томаса Венцловы, в те времена входившего в дружеский круг Андрея Волконского:

Я приехал из Вильнюса в Москву, когда мне было двадцать три, и уехал оттуда на двадцать восьмом году жизни. Это время примерно совпало с хрущевской «оттепелью», которая, впрочем, то и дело сменялась заморозками. Так или иначе, в феврале 1961 года, когда я впервые оказался в городе, московская атмосфера была живой и открытой: мои друзья свободно говорили почти обо всем, читали Гумилева и позднего Мандельштама, по-английски Оруэлла и Хаксли, обменивались самиздатом, смотрели альбомы «Скира» (да и не только), слушали новую для той поры музыку¹³.

Материальное обеспечение этих богатств создавалось неформальными способами. Личные контакты с обитателями зарубежных стран по-прежнему не слишком поощрялись, но за них по крайней мере перестали открыто преследовать (правда, брали на заметку). Можно было получать ноты, пластинки, книги и журналы, хотя переписка перлюстрировалась, и далеко не всё доходило до адресата. Добытые сокровища осваивались и шли в дело в непрерывном процессе дружеского и профессионального общения, которое происходило в условиях стесненного городского быта, нередко в комнате коммунальной квартиры¹⁴. Антураж подобных встреч возрождал давнюю традицию интеллигентских кружков и собраний, основательно выкорчеванную за минувшие десятилетия, но их свободный распорядок (никаких журфиксов!) подчеркивал богемную свободу и неуверенность в завтрашнем дне¹⁵.

Одним из таких «салонов» стала квартира Андрея Волконского в московском доме Союза композиторов на Студенческой улице,

13 Венцлова Т. Самым заметным был Андрей // Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского: воспоминания, письма, исследования. СПб.: Jaromír Hladík Press, 2022. С. 394.

14 Картину оттепельных сборищ см. в фильме «Июльский дождь» Марлена Хуциева (1966).

15 По воспоминаниям Габриэля Суперфина, «тогда ведь телефоном никто не пользовался, чтобы предупреждать о визите, а просто приходили с улицы»: Кизевальтер Г. Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950–1960 годы. М.: НЛО, 2018. С. 90.

которую он получил благодаря содействию первого секретаря организации Т.Н. Хренникова¹⁶. К тому времени Андрей Михайлович Волконский (1933–2008) два года как был исключен из Московской консерватории за неявку на занятия в начале учебного года и за академическую задолженность по предметам «сочинение» и «анализ форм». Тем не менее в 1956 году его приняли в Музфонд и Союз композиторов СССР, что обеспечивало гражданские права и впоследствии гарантировало от преследования по статье о тунеядстве¹⁷.

В квартире Андрея Волконского (точнее в его комнате) регулярно собирались друзья и знакомые, причем далеко не только музыканты. Круг был широким, он включал поэтов и художников неконформистских направлений, в то время не печатавшихся и не выставлявшихся. Волконский стал одним из основателей домашних выставок, впоследствии названных «квартирниками». Первая из них прошла в его комнате зимой 1958–59 и продлилась две недели. На ней были показаны работы основателей «лианозовской группы», адептов абстрактного (нефигуративного) искусства Евгения Кропивницкого и его жены Ольги Потаповой¹⁸. Затем последовали выставки Льва Кропивницкого, Оскара Рабина, а также Анатолия Зверева и Владимира Яковлева. Регулярные собрания у Волконского носили просветительский характер; обычно на них рассматривали репродукции и слушали музыку. Репертуар того и другого в те времена был малодоступен в любых других местах Москвы, и пламенный культуртрегер Волконский щедро делился своими сокровищами, доступными ему благодаря сохранившимся зарубежным связям.

16 Двухкомнатная квартира была предоставлена в мае 1958 года на четверых, что позволило родителям Волконского получить прописку в Москве — после Тамбова, куда они были отправлены на жительство в 1947-м после возвращения в СССР, фактически в ссылку. О разрешении квартирного вопроса Волконских хлопотал Д.Д. Шостакович; министр культуры СССР Н.А. Михайлов ходатайствовал о том же перед секретариатом ЦК КПСС в лице Е.А. Фурцевой — и тот и другой безуспешно. См.: *Дубинец Е.* Хронология жизни Андрея Волконского // *Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского.* С. 64–65.

17 Согласно Указу Президиума Верховного совета РСФСР от 14 мая 1961 года трудоспособный гражданин, «уклоняющийся от общественно-полезного труда», привлекался к уголовной ответственности по статье № 209 «Тунеядство» (исключение делалось для женщин с маленькими детьми). Статья применялась также в антирелигиозных репрессиях. Отменена в 1991 году.

18 С лианозовскими художниками и поэтами Волконского познакомил Олег Сергеевич Прокофьев (1928–1998), младший сын композитора. Их первая с Волконским встреча произошла 5 марта 1953 года, в день смерти С.С. Прокофьева. Со временем они стали близкими друзьями.

Гости знакомились не только с новым, но и со старинным искусством, в том числе с записями выдающихся исполнителей¹⁹.

Неофициальные содружества складывались в то время не только в Москве. В Киеве их инициатором выступил дирижер Игорь Иванович Блажков (р. 1936). Встречи были иными по характеру, нежели «салоны» Волконского, их задачи были четко определены: изучение новой техники композиции, каковой в то время была додекафония²⁰. Блажков впоследствии вспоминал об этих учебных занятиях по новому предмету:

Я получил от профессора Венской академии музыки Ханса Елинека, бывшего когда-то учеником Шёнберга, его пособие по 12-тоновой композиции с нотными приложениями. Леонид Грабовский, хорошо знавший немецкий язык, перевел это пособие, и мы начали его изучать. Вскоре наши композиторы, изучавшие пособие, начали писать свои сочинения — после прохождения 2-й главы, 3-й и так далее²¹.

Блажков в этот период (1958–1963) занимал должность ассистента и затем второго дирижера Государственного симфонического оркестра УССР²², и его главным желанием было исполнять новый репертуар. Интерес к нему сформировался довольно рано. На выпускном консерваторском экзамене в 1959 Блажков продирижировал сюитой из «Жар-птицы» Стравинского (1919), которая казалась в Киеве настолько неслыханной (буквально) новинкой, что за более раннюю попытку исполнить сочинение в рамках студенческого научного общества молодого музыканта исключили из консерватории²³. Тем не менее Блажков не оставил свои усилия, и вскоре у него сложилась целая программа действий по внедрению новых сочинений в репертуар киевских концертов. Об этом можно

19 Э. В. Денисов вспоминал, что от Волконского он впервые услышал имя Джемсальдо.

20 Кроме Блажкова в группу входили композиторы Валентин Сильвестров, Леонид Грабовский, Виталий Годзяцкий, Владимир Губа и музыковед Галина Мокреева.

21 *Блажков И.* Запад нам очень помогал в то время [Интервью 2017 года] // *Кизевальтер Г.* Время надежд, время иллюзий. С. 12. Речь идет об издании: *Jelinek H.* Anleitung zur Zwölftonkomposition: nebst allerlei Paralipomena. Appendix zu Zwölftonwerk, op. 15. Wien: Universal Edition, 1952.

22 С 1994 года Национальный заслуженный академический симфонический оркестр Украины. Его главным дирижером в 1946–1962 был Н. Г. Рахлин.

23 Отменить исключение удалось на уровне ЦК КП Украины, куда обратилась мать Игоря О. К. Блажкова. Было принято во внимание, что он сын погибшего на войне. См.: *Фрумкин Т.* «Трудности удесатерили мою энергию». Беседа с выдающимся дирижером, публицистом и общественным музыкальным деятелем Игорем Блажковым // Европа-Экспресс. 2008. № 7 (519). 11 февраля.

судить по его первому письму М.В. Юдиной, в котором младший собеседник обнаруживает и просветительский размах, и здравый взгляд на слушательскую аудиторию, которую он определяет как «очень маловоспитанную»²⁴. Далее Блажков приводит обширный список сочинений, которые он собирается сыграть в ближайшем будущем: от Дебюсси, Респиги и Равеля до Стравинского, Бартока, Прокофьева, Онеггера, Бриттена и 9-й симфонии Шостаковича²⁵. Он предлагает Юдиной объединить усилия, не только в творческой сфере, но и в организационной — прежде всего в добывании нотного материала. К тому времени Блажков уже обратился с просьбой о присылке партитур к Стравинскому; в дальнейшем письма будут отправлены и по другим адресам²⁶.

Молодой музыкант писал их по определенному плану. Вначале он кратко представлялся, указывал свое солидное место работы дирижера Государственного симфонического оркестра в Киеве, рассказывал о собственных интересах в сфере современной музыки и о трудностях получения новых сочинений, в том числе опусов своего адресата, и, наконец, обращался с просьбой прислать конкретные произведения. Композиторы на подобные призывы откликались охотно и просьбы, как правило, выполняли. Вот один из примеров:

Пьер Булез, 17 декабря 1960

<...>

Ваше письмо меня очень обрадовало, в частности, потому что благодаря ему я узнал, что Вам и кругу Ваших друзей интересно читать мои партитуры и слушать записи. Я немедленно напишу моему издателю и моему агенту, который занимается дисками, и попрошу их прислать Вам все это как можно скорее. Надеюсь, что Вы скоро все получите.

Если Вам случится приехать на Запад, обязательно дайте мне об этом знать, и я буду рад лично встретиться с Вами²⁷.

24 «К ней должен быть очень осторожный подход по линии репертуара, иначе ее можно совсем оттолкнуть от новой музыки. Поэтому я свою репертуарную политику строю на постепенном переходе от более легкого к более сложному». — И.И. Блажков — М.В. Юдиной. 15 февраля 1960 года. См.: *Блажков И.* Книга писем: в 3 т. Т. 1. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2020. С. 27.

25 *Блажков И.* Книга писем: в 3 т. Т. 1. С. 27–28.

26 Вот неполный список (за 1960-й — начало 1961 года) композиторов, с которыми Блажков установил почтовую связь: Игорь Стравинский, Борис Блахер, Бенджамин Бриттен, Милко Келемен, Александр Черепнин, Александр Тансман, Готфрид фон Айнем (Эйнем), Карл Амадеус Хартман, Пьер Булез, Эрнст Кшенек [так в публикации], Луиджи Даллапиккола, Гоффредо Петрасси, Эдгар Варез.

27 *Блажков И.* Книга писем: в 3 т. Т. 1. С. 58.

Разумеется, тут имелись нюансы. Например, присланные Бриттеном «Вариации на тему Фрэнка Бриджа» имели реальную перспективу исполнения (Блажков их позднее записал на пластинку), но вряд ли даже в самых смелых мечтах молодой дирижер мог представить себе музыку Булеза в концертных залах Киева — не только по идеологическим, но и по сугубо профессиональным причинам. И, конечно, далеко не всё, что ему присылали он вообще смог исполнить. Но сеть он раскидывал широко и тянул ее глубоко, и в результате львиную долю его репертуара составили премьеры — советские, украинские и мировые.

Обращает на себя внимание не только количество адресатов Блажкова — композиторов, музыкальных деятелей и музыкальных институций. Еще интереснее их качественный состав. В перспективе прошедших десятилетий на первый план выступает тот факт, что среди корреспондентов Блажкова не оказалось случайных фигур: вместе они составили важнейшую часть послевоенной истории музыки XX века.

Особая часть переписки Блажкова в этот период связана с попытками установить контакты с зарубежными фестивальными институциями, тоже в конкретном практическом смысле. Здесь он заботился не только о расширении профессионального кругозора своих друзей-композиторов, но и о продвижении их музыки. Разумеется, Блажков хотел заявить и о себе как исполнителе. Это было время новых фестивалей современной музыки, и наиболее досягаемыми казались страны соцлагеря — Польша, Югославия и Чехословакия. Но Блажков замахивался и на капстрану — на Летние курсы новой музыки в Дармштадте, куда он тоже отправил свой запрос. Оттуда не только прислали записи и ноты, но и предложили приехать за счет фестиваля Блажкову и двум композиторам, Валентину Сильвестрову и Леониду Грабовскому. Переписка по этому поводу длилась почти полгода и ни к чему не привела: по словам Блажкова, Министерство культуры СССР «ограничилось полнейшим игнорированием нашей поездки»²⁸. То же самое произошло и с планами Блажкова поехать на фестиваль в Загреб и на «Варшавскую осень». Относительно посещения последней исчерпывающие разъяснения были даны польской стороной — вице-министром культуры и искусства ПНР Зыгмунтом Гарстецким: «...согласно обязательной договоренности, все приглашения на такого рода культурные мероприятия мы пересылаем в Министерство культуры СССР, которое уже объявило

официальных наблюдателей»²⁹. Другими словами, гостевые (то есть бесплатные) поездки за рубеж, в том числе в соцстрану, являлись неизбежной привилегией номенклатуры, и нарушать этот порядок ради Блажкова никто из чиновников, разумеется, не собирался.

Однако отсутствие официальных форм контактов не могло помешать проникновению новых сочинений за пределы СССР. О молодых композиторах, интересующихся новыми техниками письма, скоро узнали за рубежом.

Чем была эта молодая советская музыка, авторы которой терпеливо изучали неизвестные им способы письма и созданные на их основе сочинения? На фоне отечественного пейзажа она воспринималась, подобно другим искусствам, как желанное новаторство, не всегда объяснимое рациональным путем.

Никто не мог бы объяснить, почему в конце 1950-х мы начинали искать Кафку, а не Леонида Соболева. В то время были люди, которые ловили многое как бы из воздуха, это восприимчивые люди с богатой интуицией <...> Сильные вещи в искусстве создают поле притяжения, вовлекают в него других. Но почему-то это был не Леонардо, а Малевич или Кандинский³⁰.

«Дух дышит, где хочет...», — как любила повторять М.В. Юдина.

За десятилетия, прошедшие со времен обнародования метода сочинения «двенадцатью лишь между собой соотнесённых тонов» додекафония широко распространилась в европейских странах и в США. Интерес к ней молодых советских композиторов совпал с послевоенным бумом, когда принцип двенадцатитоновой организации звуковысотности получил расширительное толкование в технике тотального сериализма. Однако для них подлежал освоению в первую очередь классический вариант додекафонии.

Нельзя сказать, что в СССР ничего не знали о шёнберговом методе. Так, Р.С. Леденёв вспоминал, что впервые он услышал о додекафонии от своего профессора по композиции Ан.Н. Александрова:

Я тогда писал квартет, там были такие атональные штучки, хотя язык больше на Шостаковича похож, и ему послышалась какая-то связь с додекафонией.

29 3. Гарстецкий — И.И. Блажкову. 15 сентября 1959. Там же. С. 20.

30 Голышев В. Таруса. В эпицентре искусства [Интервью 2017 года]
// Кизевальтер Г. Время надежд, время иллюзий. С. 24.

Это было примерно в 1956–1958 году. Он мне рассказал что-то такое общее, популярное, я не всё понял. Так что я узнал о додекафонии раньше многих здесь. Но она меня не заинтересовала. Писать так я не стал³¹.

О тех же временах вспоминал А.Г. Шнитке:

Где-то в [19]54–[19]56 годах появилась возможность знакомства с этой техникой. Более того, впервые к ней я обратился еще раньше, еще до консерватории. И первые свои технические упражнения делал по дороге из училища домой, ежедневно тратя около трех часов на этот путь в электричке. Мне додекафония показалась поначалу чрезвычайно легким методом сочинения. То же ощущение повторилось и спустя несколько лет в консерватории. Однако здесь я уже сумел понять главное, что эта кажущаяся легкость распространяется на эскизы, да и то не всегда...³²

Систематические сведения о додекафонии студенты получали также в классе профессора С.С. Богатырева, который анализировал сочинения Шёнберга и Хиндемита в своих лекциях по курсу полифонии (как и Ан.Н. Александров, не будучи приверженцем новой музыки). Остальная информация шла из-за рубежа. Отечественные корни додекафонии были к этому времени полностью забыты, равно как и имена первых русских «предсерийных» композиторов — Е. Голышева, Н. Обухова, Н. Рославца³³.

Первое в советской музыке сочинение, написанное согласно методу додекафонии, было закончено Андреем Волконским в 1957 году. Это фортепианный цикл *Musica stricta* («Строгая музыка»), с подзаголовком *Fantasia ricercata*, ориентированный «на барочную сонату с парой частей типа “прелюдия — fuga” во главе»³⁴: полифоническая прелюдия; ричеркар на двенадцатитоновую тему с интермедиями

31 Савенко С. «Главное — не потерять естественности...» Беседа с комментариями // Роман Леденев. Статьи. Материалы. Исследования / Ред.-сост. М.И. Катунян. М.: МГК, 2007. С. 42. Цитата — из интервью 2005 года. Во второй половине 1960-х Леденев всё же пришел к додекафонии собственным стихийным путем, пройдя через увлечение Веберном.

32 Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М.: Деловая лига, 1993. С. 17.

33 В программной публикации И. Рыжкина «Арнольд Шёнберг — ликвидатор музыки» («Советская музыка», 1949 № 8) Рославец единственный из них назван в качестве последователя заглавного героя статьи. Остальные (в том случае, если автор знал о них) не подлежали упоминанию как эмигранты. См. также: Холопов Ю. Кто избрал 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века (Сб. трудов Института им. Гнесиных, вып. 70). М.: ГМПИ, 1983. С. 34–58.

34 Холопов Ю. Инициатор: о жизни и музыке Андрея Волконского // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. 1. М.: Композитор, 1994. С. 10.

(построенными как тройной контрапункт двенадцатитоновых мелодий); *Lento rubato* на две двенадцатитоновые темы; финал в духе токкаты — двойная fuga на двенадцатитоновые темы. Волконский следует здесь по пути раннего Шёнберга, его Сюиты для фортепиано соч. 25 (1921–1923), где додекафония представлена в симбиозе с неоклассицизмом³⁵. Подобное начало новой отечественной музыки в исторической перспективе выглядело максимально естественно, оно отвечало логике эволюции музыкального языка, сохраняя при этом элемент преемственности³⁶. В специальном смысле это было движение к эмансипированному диссонансу и уход от тональности функционального типа в сторону «атональности» — этап, пройденный европейской музыкой в 1900–1910-е годы, но не получивший продолжения на российской почве в силу известных исторических причин. *Musica stricta* Волконского обозначила первый шаг к восстановлению прерванной линии эволюции, к освоению нового интонационного языка, потребность в котором ощущалась как конкретная профессиональная необходимость. Об этом говорил А.Г. Шнитке, вспоминая о занятиях в классе Е.К. Голубева, своего консерваторского профессора по композиции:

В гармоническом отношении он мне, к сожалению, помочь ничем особенно не мог, потому что его собственные интересы заканчивались на романтическом мажоро-миноре <...>. Меня же в то время интересовала больше линейная и атональная гармония, которая хотя и в небольших проблесках, но всё же доходила до нас³⁷.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2025-32/Savenko_Volkonsky_Musica_Stricta.mp3

Андрей Волконский. *Musica stricta* для фортепиано.

Алексей Любимов (запись 1967 года)

- 35 Четыре из пяти частей шёнберговской сюиты представляют барочные жанры: 1. Прелюдия; 2. Гавот — Мюзет — Гавот; 3. Интермеццо; 4. Менуэт; 5. Жига.
- 36 Первое исполнение *Musica stricta*: 6 мая 1961, Мария Юдина (адресат посвящения). Любопытен позднейший комментарий Волконского (2008): «Все четыре части очень разные по технике. Первая часть написана под впечатлением Пяти пьес для оркестра [соч. 16] Шёнберга и частично навеяна фрагментами первой и в особенности второй пьесы...». Цит. по: Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского. С. 748.
- 37 Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С. 14. Шнитке учился у Голубева в консерватории (1953–1958) и затем в аспирантуре (1958–1961). «К моменту окончания мною консерватории <...> я уже интересовался больше Хиндемитом и Шёнбергом»: Там же. С. 17.

В том же 1957 году Волконский написал «Музыку для 12 инструментов», при жизни автора не исполненную и оставшуюся в рукописи. Хотя он характеризовал свой опус как «испытание огнем» строгой серийной техники, «ни ритм, ни динамика не были сериализованы, а лишь звуки»³⁸. Серийную идею заключал в себе инструментальный состав: четыре группы по три участника (деревянные; медные; струнные; маримба, вибрафон, голос). Вершинное сочинение Волконского этого времени, камерная кантата «Сюита зеркал» на стихи Федерико Гарсиа Лорки (1960), свободнее интерпретирует принцип серийности. Основной ряд состоит не из 12, а из восьми звуков, группирующихся по малым терциям, благодаря чему общая гармоническая атмосфера сочинения оказывается мягко консонантной, вплоть до появления трезвучных аккордов — особой краски в изысканной колористике партитуры.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2025-32/Savenko_Volkonsky_Mirror_Suite.mp3
 Андрей Волконский. «Сюита зеркал». Лидия Давыдова (сопрано),
 Андрей Волконский (фисгармония), ансамбль солистов,
 дирижер Игорь Блажков (запись 1967 года)

«Сюита зеркал» и «Жалобы Щазы» на слова дагестанской (лакской) плакальщицы (1962) оказали несомненное влияние на композиторов близкого Волконскому круга, в первую очередь на Э. Денисова, вскоре представившего два сочинения в том же жанре камерной кантаты: «Солнце инков» на стихи Габриэлы Мистраль и «Итальянские песни» на слова из цикла А. Блока (оба 1964). Их автор высоко оценивал роль Волконского для новой советской музыки, сравнивая «воздействие “Сюиты зеркал” на молодое поколение в СССР с Пятой симфонией Шостаковича — также одним из поворотных пунктов в эволюции советской музыки»³⁹. Оба цикла Денисова основаны на принципе серийности, но уже не в классическом шёнберговском понимании: как и Волконский, Денисов больше ориентируется на Веберна и на коллег второго авангарда — Луиджи Ноно и, в особенности, Пьера Булеза и его «Молоток без мастера» (1955)⁴⁰. В «Ита-

38 Шмельц П. Дж. Андрей Волконский и серийная техника (краткое аналитическое введение) // Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского. С. 642.

39 Денисов Э. Новая музыка — это не мода (1966). Цит. по: Там же. С. 643.

40 Шнитке упоминает «прослушивание в [19]56 году “Молотка без мастера” Булеза» на собрании НСО композиторского факультета Московской консерватории, добавляя, что «это сочинение слушалось без того испуга, который предполагается обычно при столкновении с авангардными сочинениями. Напротив, для меня это сочинение звучало как строгое,

льянских песнях» кроме того присутствуют элементы сериальной организации: в финальном «Успении» наряду с высотной серией присутствуют ряды длительностей, пауз и динамических оттенков⁴¹.

В том же 1964 году появились два сериальных сочинения Шнитке, с характерным «внежанровым» заглавием «Музыка для камерного оркестра» (во втором произведении — с солирующим фортепиано). В обоих случаях кроме высотной серии используется ритмическая; элемент аналогичной тембровой организации материализуется в первой «Музыке» в дифференциации инструментов: первая часть написана для струнных, вторая для духовых, третья для клавишных и ударных, четвертая — для полного состава. У С. Губайдулиной среди немногочисленных опусов, написанных с применением серийной техники, выделяется один из ее шедевров — кантата «Ночь в Мемфисе» (1968).

МРЗ http://sias.ru/upload/music/2025-32/Savenko_Gubaidullina.mp3
 София Губайдулина. «Ночь в Мемфисе». Елена Долгова
 (меццо-сопрано), дирижер Юрий Николаевский (запись 1989 года)

В те же 1960-е годы в той или иной степени серийным методом воспользовались и другие композиторы — С. Слонимский, Б. Тищенко, Р. Леденёв, Б. Чайковский, Р. Щедрин, упомянутые выше В. Сильвестров и Л. Грабовский. Особый случай представляет творчество Н. Каретникова, который сохранил верность классическому шёнберговскому варианту практически на всю жизнь. Среди «двенадцатитоновых» композиторов оказались и представители старшего поколения, такие как Д. Шостакович (несерийная додекафония) и К. Караев; даже Т. Хренников однажды поместил в начало своего сочинения двенадцатитоновый ряд (Второй концерт для фортепиано с оркестром, 1972).

Серийный метод был не единственным компонентом новаторского письма, в его арсенал вошли также сонористика, алеаторика, электронная музыка. Однако именно серийность долгое время сохраняла официальные лидирующие позиции как квинтэссенция формализма и воплощение самодовлеющего звукового эксперимента. То есть специальная, цеховая проблема присутствия/отсутствия тональности (также как фигуративного/нефигуративного в изобразительном искусстве) выростала до уровня общественного,

ясное и в чем-то отдаленно напоминавшее Скрябина»: Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С. 14.

41 Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. С. 84.

чуть ли не политического значения. Репрессивные меры, такие как запрет исполнений и публикаций, поездок за рубеж на премьеры собственных сочинений, недопущение до министерских госзакупок⁴², — всё это способствовало упрочению позиции композиторов-авангардистов как носителей профессионального и общественного прогресса. Поэтому им не было нужды в диссидентском противостоянии властям⁴³: отстаивание «иного» в искусстве превращалось в деяние более глубокого значения, чем любая политическая акция⁴⁴.

Однако постоянно игнорировать советскую власть (в лице руководства СК) композитору было всё же труднее, чем художнику, который мог показать свои холсты хотя бы в «квартирных» условиях. Что касается новой музыки, то в СССР практически полностью отсутствовали институциональные формы для ее существования, такие как специализированные фестивали, филармонические мероприятия и заказы концертных организаций. Союз композиторов, который согласно предназначению должен был поддерживать и пропагандировать творчество своих членов, занимался этим очень избирательно. Критерием отбора являлись мнения начальственных персон (секретариата) о соответствии автора и его сочинения установленным нормам идеологии и стилистики, которые на практике определялись субъективным вкусом и нюансами личных отношений. Ситуация отчасти корректировалась музыкантами-исполнителями, заинтересованными в новом репертуаре и имеющими достаточный вес для того, чтобы отстаивать свои репертуарные предпочтения. Подобные музыкантские

42 И даже запрет копирования нот на казенном аппарате: «...Хренников распорядился ничего не печатать на ксероксе без визы Савинцева [секретаря правления СК СССР]» — Э.В. Денисов — И.И. Блажкову, 22 сентября 1965: *Блажков И.* Книга писем: в 3 т. Т. 1. С. 321. Через несколько месяцев распоряжение было оспорено: «Теперь опять разрешили печатать на Хегох'е любые ноты (резолуция, запрещающая печатать на Хегох'е "формалистов" на Секретариате "не прошла" <...>» — Э.В. Денисов — И.И. Блажкову, 11 февраля 1966: Там же. С. 365.

43 «Наше художественное свободомыслие никак не было связано с борьбой с советской властью. Даже [Оскар] Рабин никогда не был политическим художником. На советскую власть никто не обращал внимания. Мы ее игнорировали. Мы занимались искусством, а не политикой»: *Гробман М.* Мы — левые! // *Кизевальтер Г.* Время надежд, время иллюзий. С. 33.

44 Кроме того, само диссидентское движение сформировалось в послеоттепельное время, к концу 1960-х.

сообщества постепенно сложились вокруг крупнейших фигур авангарда — Шнитке, Денисова, Губайдулиной, Волконского, Сильвестрова, Пярта. Но даже в таком случае исполнение «сомнительного» опуса требовало начальственной визы⁴⁵.

Тем не менее некоторые важные отечественные премьеры новой музыки всё же состоялись в 1960-е годы: *Musica stricta* (1961), «Сюита зеркал» (1962) и «Жалобы Щазы» (1965) Волконского, «Солнце инков» (1964) и «Итальянские песни» (1964) Денисова, Первый струнный квартет (1967) Шнитке. Во всех случаях премьеры были сыграны благодаря музыкантам — М.В. Юдиной, дирижерам Рождественскому и Блажкову, примариусу Квартета им. Бородина Р. Дубинскому. Все премьеры имели огромный успех. «Сюита зеркал» бисировалась целиком, после «Солнца инков» исполнителей долго не отпускали со сцены⁴⁶. И хотя все эти произведения потом надолго исчезли из репертуара (из-за цензурных мер, предпринятых руководством СК и концертных организаций), начало было положено, и вокруг новой музыки стало постепенно формироваться сообщество слушателей, интересовавшихся именно ею, а не тем, что звучало на официальных концертах СК. Это была своего рода параллельная публика.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2025-32/Savenko_Denisov.mp3
 Эдисон Денисов. «Солнце инков». Лидия Давыдова (сопрано),
 дирижер Геннадий Рождественский (запись 1964 года)

45 Показательная история произошла с разрешением на премьеру Симфонии [№ 1] Шнитке в Горьком (Нижнем Новгороде) в феврале 1974 года. Несмотря на то, что оркестром местной филармонии в данном случае должен был дирижировать авторитетный Г.Н. Рождественский, Шнитке вынужден был обратиться за поддержкой к Р.К. Щедрину как секретарю СК СССР. По словам Шнитке, тот «дал письменную рекомендацию на исполнение симфонии в Горьком. Он же внес и известную успокоенность в официальную сферу, когда наметились некоторые неприятности после этого исполнения»: *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С. 22. Конечно, Шнитке был благодарен Щедрину, однако сама ситуация, когда один композитор дает подобное разрешение другому, по меньшей мере равновесного профессионального уровня, заключала в себе элемент абсурда. Это подтвердилось вторым эпизодом в том же жанре, когда Шнитке через три года обратился к Щедрину по поводу записи Реквиема. «Он [Щедрин] сказал, что ему не нравятся точные многократные повторения, квадратность и метричность этой музыки. И письма не подписал»: *Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. автор вступительной статьи А.В. Ивашкин. М.: РИК «Культура», 1994. С. 93.*

46 По воспоминаниям Денисова, «Рождественский считал количество выходов: “Тринадцать раз вызвали! Пятнадцать раз вызвали!” Ему это очень нравилось...»: *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. С. 23.

Но далеко не всё удавалось исполнить даже именитым музыкантам. Постоянные и часто непреодолимые трудности во многом способствовали тому, что композиторы-авангардисты стремились исполняться за пределами СССР. Прежде всего премьеры происходили на зарубежных фестивалях современной музыки, успешное функционирование которых прямо зависело от наличия интересных новинок. Сочинения молодых советских композиторов во многих случаях вполне соответствовали фестивальным условиям. Требовалось только доставить их до места назначения.

Практически всё зависело здесь от неформальных контактов. Партитуры чаще передавались лично: пересылка по почте была рискованна и чревата значительной задержкой или исчезновением в пути⁴⁷. «Посылными» служили коллеги-музыканты, граждане иностранных государств, такие как Джоэл Шпигельман (Joel Spiegelman, 1933–2023) — композитор, дирижер, пианист и клавишник. В 1965 году он стажировался в Московской консерватории и познакомился с Волконским, Денисовым, Сильвестровым и другими композиторами. Шпигельман стал инициатором отдельных исполнений и целых концертов новой советской музыки в США и Канаде⁴⁸. Активную позицию занял Пьер Булез, с которым Денисов начал переписываться в начале 1960-х. Благодаря ему кантата «Солнце инков» через год после отечественной премьеры была исполнена на Летних курсах новой музыки в Дармштадте и в концертах *Domaine musical* (24 ноября 1965, дирижер Бруно Мадерна, Париж, театр Одеон). Партитуру «Жалоб Щазы» Волконского Булез получил во время советских гастролей в 1967, после чего исполнял сочинение с оркестром Би-Би-Си, а также способствовал его изданию в Universal Edition. Новая советская музыка вошла в программы «Варшавской осени», Загребской биеннале, фестиваля *Gaudeamus* в Амстердаме⁴⁹. Ее авторы начали получать заказы из-за рубежа,

47 То же относилось и к почте, прибывавшей из-за рубежа. Вот одно из свидетельств: «Сегодня утром я получил пластинку <...> из Копенгагена, которая была вся распечатана, вынута из конверта, видимо, прослушана на плохом проигрывателе (следы этого видны на пластинке) и кое-как перевязана нашими обычными почтовыми бечевками. Там — пьесы для квартета Стравинского, Квартет Пендерецкого и два авангардные датского квартета [так в публикации] (Stereo)» — Э.В. Денисов — И.И. Блажкову, 12 марта 1967: *Блажков И.* Книга писем: в 3 т. Т. 2. С. 41.

48 О размахе его деятельности в этом направлении позволяют судить материалы переписки И.И. Блажкова.

49 Программу концерта 14 мая 1967 в Загребе сообщает со слов Денисова Блажков: в нее вошли сочинения Пярта, Сильвестрова, Синка, Денисова, Волконского, Грабовского. — И.И. Блажков — В.В. Сильвестрову, 20 июня 1967: *Блажков И.* Книга писем: в 3 т. Т. 2. С. 67.

от музыкантов-исполнителей и различных институций. Так, благодаря Фонду С. Кусевицкого Библиотеки Конгресса США получила признание Третья симфония («Эсхатофония») Сильвестрова (1966), впервые прозвучавшая в Дармштадте⁵⁰.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2025-32/Savenko_Silvestrov.mp3
 Валентин Сильвестров. Симфония № 3 «Эсхатофония».
 Оркестр Юго-Западного радио (ФРГ), дирижер Бруно Мадерна
 (запись 1968 года)

В большинстве случаев новая советская музыка воспринималась за рубежом положительно, порой с большим энтузиазмом. Новаторский характер сочинений радовал критиков и слушателей как свидетельство общественных перемен, наступивших в Советском Союзе. Порой этот аспект рецепции приводил к почти комическим реакциям, подчеркивая особое положение советских композиторов за пределами отечества⁵¹. Общественно-политические акценты, на которые были щедры критики, порой раздражал авторов: они ждали более профессиональных оценок⁵².

К концу 1960-х приметы оттепельной свободы стали слабеть, постепенно сама возможность ее существования превратилась в иллюзию. Для социума музыкального авангарда знаковыми стали два события: попытка увольнения Денисова из Московской консерватории в 1967-м⁵³ и, годом позже, освобождение Блажкова от должности дирижера Ленинградской филармонии после окончания аспирантуры у Е. Мравинского (приказ от 1 июля 1968 года), — хотя до этого всё шло к тому, что молодой перспективный музыкант получит в филармонии постоянную работу. Блажкова уволили по

- 50 Запись этого исполнения под управлением Бруно Мадерны надолго осталась единственной. Российская премьера состоялась в 2012 году (29 октября, КЗЧ, ГАСО им. Е.Ф. Светланова, дирижер В. Юровский).
- 51 «“Солнце инков” советского композитора Эдисона Денисова — сенсация концерта; подумать только — советский музыкант пишет серийную музыку!» (“Carrefour”) — Цит. по: Холотов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. С. 22.
- 52 «Я получил из Парижа кучу бесполезных рецензий разных газет на концерт. Почти все рецензии с политическим запахом, что очень приелось...» — В.В. Сильвестров — И.И. Блажкову, 24 марта 1966: Блажков И. Книга писем: в 3 т. Т. 1. С. 372–373.
- 53 Благодаря протесту коллег и студентов увольнение не состоялось. Шнитке, получивший аналогичную Денисову бумагу об «отсутствии учебных часов», всё же ушел из консерватории, чтобы сосредоточиться на композиторской работе.

результатам заседания коллегии Минкульта с повесткой «О недостатках репертуара Ленинградской филармонии». Он был охарактеризован как «пропагандист додекафонии, пуантилистической и прочей “авангардистской” музыки»; в резолюции говорилось, что «государственные органы культуры будут опровергать напористые попытки поклонников “авангардизма” прорваться на широкую концертную эстраду, занять там постоянное место»⁵⁴. Материалы коллегии Минкульта были разосланы во все музыкальные учреждения СССР, что закрывало Блажкову концертные выступления не только в Ленинграде, но и в других филармонических учреждениях⁵⁵.

Третье событие произошло в августе 1973 года, когда СССР присоединился к Всемирной конвенции об авторском праве. Прогрессивное с точки зрения международной практики в области интеллектуальной собственности, это постановление, по сути, закрывало советским авторам возможность свободно распоряжаться своими сочинениями за рубежом. Права на них переходили теперь к Всесоюзному агентству по авторским правам⁵⁶ — «общественной организации» с юридическим лицом, членами которой являлись не сами авторы, интересы которых агентство обязывалось защищать, а творческие союзы⁵⁷. Отныне без их санкции советский композитор не мог ничего исполнить и опубликовать — ни на родине, ни за ее пределами.

Последнее из упомянутых событий относится к началу 1970-х годов — новому периоду в истории музыки XX столетия, с его уходом от авангарда, подчас весьма резким, в сторону традиционной лексики и связанных с ней форм и жанров. Стилистические процессы в творчестве советских композиторов развивались к этому времени почти параллельно с аналогичными переменами за рубежом. Отечественная музыка постепенно стала полноправным участником общеевропейской художественной истории, во многом благодаря авангардному прорыву 1960-х. Однако бывшее единство творческих устремлений ушло: отныне каждый пошел своим путем.

54 Опубликовано: Советская музыка. 1968. № 10. С. 7. Цит. по: *Блажков И.* Книга писем: в 3 т. Т. 2. С. 267.

55 Там же. С. 268.

56 ВААП (1973–1991).

57 До 1988 года договоры с издательствами подписывались без участия авторов, что не препятствовало ВААП взимать с них налоги с гонорара (до 80%).

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Акопян Л. Музыка советской эпохи: 1917–1991. Челябинск: Авто Граф, 2024.
- 2 Беседы с Альфредом Шнитке / Сост., автор вступительной статьи А. Ивашкин. М.: РИК «Культура», 1994.
- 3 Блажков И. Книга писем: в 3 т. Т. 1. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2020.
- 4 Блажков И. Книга писем: в 3 т. Т. 2. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2020.
- 5 Блажков И. Запад нам очень помогал в то время [Интервью 2017 года] // Кизевальтер Г. Время надежд, время иллюзий. С. 12–14.
- 6 Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.: НЛО, 1996.
- 7 Венцлова Т. Самым заметным был Андрей // Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского. С. 394–400.
- 8 Голышев В. Таруса. В эпицентре искусства [Интервью 2017 года] // Кизевальтер Г. Время надежд, время иллюзий. С. 21–25.
- 9 Гробман М. Мы — левые! // Кизевальтер Г. Время надежд, время иллюзий. С. 26–33.
- 10 Дубинец Е. Хронология жизни Андрея Волконского // Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского. С. 52–84.
- 11 Кизевальтер Г. Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950–1960 годы. М.: НЛО, 2018.
- 12 Савенко С. «Главное — не терять естественности...» Беседа с комментариями // Роман Леденев. Статьи. Материалы. Исследования / Ред.-сост. М.И. Катунян. М.: МГК, 2007. С. 40–50.
- 13 Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского: воспоминания, письма, исследования. СПб.: Jaromír Hladík Press, 2022.
- 14 Флорковская А. «Абстрактное искусство — это хулиганство в мировом масштабе». Современное французское искусство на выставках в Москве (1957, 1961) // Искусствознание. 2016. № 4. С. 192–211.
- 15 Фрумкис Т. «Трудности удесят�ряли мою энергию». Беседа с выдающимся дирижером, публицистом и общественным музыкальным деятелем Игорем Блажковым // Европа-Экспресс. 2008. № 7 (519). 11 февраля.
- 16 Холопов Ю. Кто избрал 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века (Сб. трудов Института им. Гнесиных, вып. 70). М.: ГМПИ, 1983. С. 34–58.
- 17 Холопов Ю. Инициатор: о жизни и музыке Андрея Волконского // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. I. М.: Композитор, 1994. С. 3–23.
- 18 Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993.
- 19 Шмельц П. Дж. Андрей Волконский и серийная техника (краткое аналитическое введение) // Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского. С. 641–653.
- 20 Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М.: Деловая лига, 1993.

REFERENCES

- 1 Akopyan [Hakobian] L. Muzika sovetской epokhi: 1917–1991 [Music of the Soviet Era: 1917–1991]. Chelyabinsk: Avto Graf, 2024.
- 2 Besedi s Al'fredom Shnitke [Conversations with Alfred Schnittke] / Compiled and prefaced by A. Ivashkin. Moscow: RIC "Kul'tura", 1994.
- 3 Blazhkov I. Kniga pisem [Book of Letters]. In 3 volumes. Vol. 1. St Petersburg: Kompozitor St. Petersburg, 2020.
- 4 Blazhkov I. Kniga pisem [Book of Letters]. In 3 volumes. Vol. 2. St Petersburg: Kompozitor St. Petersburg, 2020.
- 5 Blazhkov I. Zapad nam ochen' pomogal v to vremya [The West helped us a lot at that time] [Interview 2017] // Kizeval'ter [Kiesewalter] G. Vremya nadezhd, vremya illuziy [Time of Hopes, Time of Illusions]. P. 12–14.
- 6 Vayl' P., Genis A. Shestidesyatie. Mir sovetского cheloveka [The Sixties. The World of the Soviet Person]. Moscow: NLO, 1996.
- 7 Venclova T. Samim zametnim bil Andrey [Andrey was the most notable of all] // Uzelki vremeni. Epokha Andrey Volkonskogo [Knots of Time. The Era of Andrey Volkonsky]. P. 394–400.
- 8 Golishev V. Tarusa. V epicentre iskusstva [Tarusa. In the epicentre of art] [2017 interview] // Kizeval'ter [Kiesewalter] G. Vremya nadezhd, vremya illuziy [Time of Hopes, Time of Illusions]. P. 21–25.
- 9 Grobman M. Mi — levie! [We are leftists!] // Kizeval'ter [Kiesewalter] G. Vremya nadezhd, vremya illuziy [Time of Hopes, Time of Illusions]. P. 26–33.
- 10 Dubinets E. Khronologiya zhizni Andrey Volkonskogo [Chronology of Andrey Volkonsky's Life] // Uzelki vremeni. Epokha Andrey Volkonskogo [Knots of Time. The Era of Andrey Volkonsky]. P. 52–84.
- 11 Kizeval'ter [Kiesewalter] G. Vremya nadezhd, vremya illuziy. Problemy istorii sovetского neofitsial'nogo iskusstva. 1950–1960 godi [Time of Hopes, Time of Illusions. Problems of the History of Soviet Unofficial Art. 1950–60s]. Moscow: NLO, 2018.
- 12 Savenko S. "Glavnoe — ne teryat' estestvennosti" ["The main thing is not to lose your naturalness..."] A conversation with comments // Roman Ledenev. Articles. Materials. Research / Compiled and edited by M. Katunyan. Moscow: MGK, 2007. P. 40–50.
- 13 Uzelki vremeni. Epokha Andrey Volkonskogo: vospominaniya, pis'ma, issledovaniya [Knots of Time. The Era of Andrey Volkonsky: Memoirs, Letters, Research]. St Petersburg: Jaromir Hladik Press, 2022.
- 14 Florkovskaya A. "Abstraktnoe iskusstvo — eto khuliganstvo v mirovom masshtabe". Sovremennoe francuzskoe iskusstvo na vystavkakh v Moskve (1957, 1961) ["Abstract art is hooliganism on a global scale." Contemporary French art at exhibitions in Moscow (1957, 1961)] // Iskusstvovedenie [Art Studies]. 2016. No. 4. P. 192–211.

- 15 *Frumkis T.* "Trudnosti udesyaternyali moyu ènergiyu". Beseda s vîdayushchimsya dirizherom, publicistom i obshchestvennim muzikal'nim deyatelem Igorem Blazhkovim ["The difficulties increased my energy tenfold." Conversation with the outstanding conductor, publicist and public musical figure Igor Blazhkov] // *Evropa-Èkspress*. 2008. № 7 (519). February 11.
- 16 *Kholopov Yu.* Kto izobrel 12-tonovuyu tekhniku? [Who invented the 12-tone technique?] // *Problemi istorii avstro-nemeckoy muziki. Pervaya tret' 20 veka* [Problems of the History of Austro-German Music. The First Third of the 20th Century]. Collection of Papers of the Gnesin Institute, Issue 70. Moscow: State Gnesin Institute of Music Pedagogy, 1983. P. 34–58.
- 17 *Kholopov Yu.* Initiator: o zhizni i muzike Andrey Vokonskogo [Initiator: on Andrey Volkonsky's life and music] // *Muzika iz bîvshego SSSR* [Music from the Former USSR]. Issue 1. Moscow: Kompozitor, 1994. P. 3–23.
- 18 *Kholopov Yu., Cenova V.* Edison Denisov. Moscow: Kompozitor, 1993.
- 19 *Shmel'c [Schmelz] P.J.* Andrey Volkonskiy i seriynaya tekhnika (kratkoe analiticheskoe vvedenie) [Andrey Volkonsky and serial technique (a brief analytical introduction)] // *Uzelki vremeni. Èpokha Andrey Vokonskogo* [Knots of Time. The Era of Andrey Volkonsky]. P. 641–653.
- 20 *Shul'gin D.* Godi neizvestnosti Al'freda Shnitke. Besedi s kompozitorom [Alfred Schnittke's Years of Obscurity. Conversations with the Composer]. Moscow: Delovaya liga [Business League], 1993.